

---

## Atmosphères : de la sensation à la production

*Atmospheres: from Sensation to Production*

Céline Flécheux

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cps/3215>  
DOI : 10.4000/cps.3215  
ISSN : 2648-6334

### Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

### Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2019  
Pagination : 63-83  
ISBN : 979-10-344-0055-3  
ISSN : 1254-5740

### Référence électronique

Céline Flécheux, « Atmosphères : de la sensation à la production », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 46 | 2019, mis en ligne le 12 décembre 2019, consulté le 28 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cps/3215> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cps.3215>

---



Les contenus de la revue *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

# Atmosphères : de la sensation à la production

Céline Flécheux

Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel?

Charles Baudelaire, *Le Salon de 1859*.

Depuis une cinquantaine d'années, en Allemagne notamment, l'atmosphère constitue un nouveau champ de recherche en philosophie, en esthétique, en art et en architecture<sup>1</sup>. Nouveau thème, mais présence depuis toujours : l'atmosphère nous entoure, nous fait éprouver tel espace de telle façon, nous pousse vers telle ou telle personne, fait que nous nous sentons bien là plutôt qu'ici, etc. Rien de plus commun que l'atmosphère, rien de plus immédiatement présent, rien de plus partagé et, pourtant, ce n'est que récemment qu'on en a relevé l'importance, notamment grâce à la « nouvelle phénoménologie allemande », qui « se donne pour mission de rendre la pensée capable de conceptualiser l'expérience vécue involontaire », selon Hermann Schmitz<sup>2</sup>. Avant même de savoir *ce que* nous vivons, nous expérimentons avec notre corps une relation dans un espace ; avant même que nous ne puissions nommer ce qui se passe, notre corps a déjà, involontairement, déterminé ce qui lui plaisait ou ce qu'il fallait fuir, ou simplement senti une présence ou

- 1 Dans le numéro de *Communications* qu'ils ont coordonné, Olivier Gaudin et Maxime Le Calvé font remonter à un siècle environ, avec les théoriciens de la *Gestalt* ou John Dewey et George Herbert Mead, l'étude des ambiances et des atmosphères en sciences sociales. Voir « La traversée des ambiances », *Communications* 2018/1 (n° 102), p. 5-23.
- 2 H. SCHMITZ, « Les sentiments comme atmosphères », p. 51. Voir son *System der Philosophie. Der leibliche Raum*, III/1.

un type d'atmosphère dans lequel l'expérience a lieu. Ces sensations ne restent pas enfouies inconsciemment : elles se font sentir sur le mode d'une présence physique consciente, présence qui fait l'objet, en architecture, d'une nouvelle attention<sup>3</sup>.

La préoccupation pour l'atmosphère s'inscrit dans les recherches phénoménologiques qui visent à rendre compte des tonalités affectives surgissant en nous au contact de certains espaces. S'inscrivant dans la grande description de la vie quotidienne, la *Lebenswelt* forme le champ principal de la phénoménologie depuis Husserl, mais aussi de l'urbanisme, d'une certaine sociologie, d'une anthropologie, et de l'art le plus contemporain. Plutôt que de privilégier la relation ontologique traditionnelle du face-à-face sujet-objet, les études sur l'atmosphère préfèrent s'intéresser à l'environnement, non dans le sens écologique, mais au sens de ce qui nous entoure, de ce qui se déploie autour de nous ou ce dans quoi nous déployons notre être. Le médial plutôt que le radial, l'ambiance plutôt que l'objet, la *Stimmung* plutôt que la dualité. S'en suit une série de préférences : le marginal *versus* le central, la proximité *versus* la distance, le brumeux *versus* le distinct, préférences déjà largement développés dans les théories du paysage et de l'expérience nocturne<sup>4</sup>. Du point de vue conceptuel, c'est vers *l'infra* que l'on est conduit, en tenant compte d'expériences qui se situent en-deçà de la séparation entre le monde et le sujet. Avec l'atmosphère, il s'agit de prendre au sérieux toutes les impressions qui naissent au premier contact avec quelque chose, avant même que cette chose soit identifiée comme telle ; il s'agit de décrire le rôle fondamental mais imperceptible qu'ont sur nous les ambiances, les lieux chargés de sentiments qui émanent des autres, de nous-mêmes et des sites et de comprendre en quoi les atmosphères nous situent dans le monde.

Comment s'articulent la philosophie des atmosphères à l'architecture des atmosphères ? Autrement dit, comment passe-t-on de l'*aisthesis*, la sensation à l'origine des atmosphères, à la poïétique, la production des atmosphères ? Dans son étude sur l'architecture, l'espace et l'*aisthesis*, Mildred Galland-Szymkowiak souligne que « le terme d'origine grecque indique l'inséparabilité du moi et du monde pour le sujet des sensations ;

3 Voir G. BÖHME, « Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space », p. 31.

4 Voir A. BERQUE, *De milieux en paysages* ; B. SAINT GIRONS, *Les Marges de la nuit*.

il pointe vers un en-deçà de la confrontation entre sujet et objet. *L'aisthesis*, le sentir s'enracine ici et maintenant dans la corporéité du sentant ; il est d'emblée aussi un se-sentir, non seulement corporel mais aussi affectif voire émotionnel »<sup>5</sup>. Redéfinir l'esthétique comme *aisthesis*, c'est selon ses mots, mettre en valeur « la dimension de la co-constitution de l'espace et du sujet dans le sens et dans l'affect, dans laquelle se joue une configuration première du monde comme monde humain »<sup>6</sup>.

## Gernot Böhme. L'atmosphère comme voie de redéfinition de l'esthétique

### *Présence et atmosphère*

Dans *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*<sup>7</sup>, le philosophe allemand Gernot Böhme entreprend une redéfinition de l'esthétique dans la lignée de Baumgarten comme « théorie de la connaissance sensible ». En suivant le fil de cet ouvrage, nous verrons comment Böhme place l'étude des atmosphères au cœur de l'esthétique.

La nature et l'art ne forment plus le seul champ de l'esthétique, explique-t-il. La nécessité de repenser l'esthétique s'explique par l'élargissement du champ de ses productions, ses réalisations et ses effets : le *design*, l'environnement et les œuvres plastiques contemporaines qui valorisent la présence appellent une redéfinition du champ de l'esthétique. Outre ces raisons circonstanciées, c'est au cœur même de la théorie de la perception qu'il s'agit de redéfinir l'esthétique. En tant que « théorie de la connaissance sensible », la tâche de la nouvelle esthétique est, dit-il, de « développer la perception en tant que modalité de la présence corporelle et prendre en considération l'impact affectif de l'objet de la perception ».

« *Spüren* » : ressentir et sentir la présence. C'est ici que Böhme examine des exemples qui font émerger des questions liées à l'atmosphère.

5 M. GALLAND-SZYMKOWIAK, « Architecture, espace et *aisthesis*. Présentation », p. 1 et *passim*.

6 *Idem*, p. 2.

7 G. BÖHME, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. À paraître en français, trad. Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, Dijon : Presses du réel, 2019. Commencés en 1994, ces cours ont donné lieu à trois livres d'esthétique : *Anmutungen* ; *Für eine ökologische Naturästhetik* ; *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*.

«J'entends quelqu'un venir» ou «je sens la présence d'un moustique» (ch. II, 3): l'impérieux sentiment qu'il y a là une présence définit entièrement ma perception tout en la teintant d'une coloration affective, la crainte, l'appréhension. Mais contrairement à Simmel ou Schmitz<sup>8</sup>, c'est moins la coloration de «menace» qui intéresse Böhme que le fait de sentir une présence. Plus la perception (de la menace) est diffuse et moins l'objet existe; plus l'origine de la menace (du bourdonnement) se précise, plus l'atmosphère se réduit et plus l'objet (le moustique) se constitue. «Le sentiment atmosphérique d'une présence constitue le phénomène fondamental de la perception», écrit Böhme. Avant même d'être en mesure de savoir *ce qui* est perçu, avant même de me sentir devenir l'un des pôles de la perception, je ressens puissamment la présence *de* quelque chose avant même sa propre présence et la manière dont cette présence affecte son propre sentir. «Ce qui est ressenti avant tout est toujours d'ordre atmosphérique» (ch. II, 3), écrit Böhme, au sens où l'atmosphérique ne constitue encore ni objet, ni identification. L'originalité de Böhme est de faire valoir la double direction de l'expérience sensible: se sentir ressentir, c'est aussi sentir autre chose que ses propres sensations. Ressentir une présence, cela revient à inscrire l'altérité dans ce qui est profondément senti en soi-même. La question de l'atmosphère est donc immédiatement partagée: intersubjective, mais avant la constitution des sujets; médiane, mais avant la constitution des objets. L'atmosphère serait-elle, à l'image du temps et de l'espace, une condition de possibilité de toute expérience sensible, voire la forme concrète du transcendantal? Avec l'atmosphère, il s'agit moins d'une expérience de pensée que d'une immersion dans l'expérience perceptive. Nous sommes plongés dans le sentiment d'une présence et non dans l'examen des conditions de possibilité de la présence. La présence est un événement qui nous fait simultanément percevoir et ressentir quelque chose.

L'une des difficultés à conceptualiser les atmosphères tient à leur grande familiarité, les expériences multiples qu'elles procurent à tous, philosophes ou non: les étudier exige de s'enfoncer dans la *Lebenswelt* et non d'en abstraire un objet qu'on pourrait discriminer. Aussi est-ce

8 Voir G. SIMMEL, «Philosophie du paysage»; H. SCHMITZ, *Atmosphären*. De Hermann Schmitz on trouve notamment, en français: *Brève Introduction à la nouvelle phénoménologie*.

ce qui explique les exemples parfois déconcertants de Gernot Böhme. Peu de concepts ont été forgés pour aborder ce type d'expérience, alors même que l'atmosphère est la condition préalable à toute expérience esthétique. Böhme commence par analyser des situations : « j'entends le bourdonnement d'une mouche », « je vois un homme sous l'arbre », « j'ai froid », etc. On mesure la difficulté qu'il y a à se saisir du plus sensible dans la sensation, non la sensation déterminée, mais l'impression générale que l'on ressent sans être en mesure d'inférer une cause locale.

Proximale par excellence, touchant tous les sens (voir ch. VI sur les « synesthésies »), l'atmosphère a une manière de s'imposer à nous qui laisse peu de place à la possibilité de prendre du recul pour la considérer elle-même, sans quoi elle se désassemble et se rassemble sur une chose, un objet, un sujet, qui ne sont plus atmosphériques (ch. III). Si l'objet premier de notre perception est l'atmosphère, autrement dit le « sentiment d'une présence et pas d'abord de ma propre présence », il s'agit de comprendre quelle part revient à la sensation et quelle part revient à la perception dans une expérience atmosphérique. Si nous ne pouvons mettre que peu d'écart entre nous et les sensations que nous éprouvons, l'esthétique ne serait-elle pas l'activité qui consiste à éprouver ces sensations puis à s'en ressaisir afin de leur donner un statut d'expérience sensible ?

### *Pluralité des relations à l'atmosphère*

Procédons, en suivant la méthode de Böhme, par l'examen du langage ordinaire, dans un sens non wittgensteinien. L'exemple qui l'amène à considérer l'atmosphérique comme première modalité de l'expérience sensible est le fait de ressentir le froid, exprimé en allemand par un datif : « mir ist kalt », où ce qui est *ressenti* est également ce qui *arrive* au moi et où les pôles sujet et objet ne sont pas encore clairement distingués (ch. I, 3). Tenant pour fondatrices les expériences se situant en amont de la différenciation sujet/objet, Böhme émet l'hypothèse que *le sentiment de la présence* est la source de l'expérience sensible première. « J'entends venir quelqu'un » ou « j'entends le bourdonnement d'un moustique » sont des cas dans lesquels ce que je ressens est moins dû à la sensation émanant d'un agent extérieur qu'à un mélange de ce qui est ressenti par le corps, appréhendé par le sentiment, plus ou moins

verbalisé, sans que les pôles subjectif et objectif soient encore nettement distingués.

Examinons une expérience proche mais dont la différence ouvre le champ à l'altérité au sein même de l'expérience sensible. Dans mon salon, où il fait bon, je cherche à connaître la température extérieure. Après être allé constater la température extérieure à la fenêtre, je rentre en déclarant : « il fait froid dehors ». Non pas : « dehors, j'ai eu froid », mais j'ai senti, par la sensation, que le froid pouvait qualifier une atmosphère extérieure qui n'était pas celle dans laquelle j'étais plongée. Ce que j'ai ressenti, la sensation de froid, n'a pas submergé ma perception et j'ai pu opérer une distinction entre des milieux différents. Ainsi, j'ai pu dissocier ma sensation d'un jugement plus atmosphérique exprimé par « il fait froid dehors ». J'ai fait l'expérience de me désolidariser de ma sensation et de sentir l'atmosphère du monde.

C'est en suivant cette dissociation au sein même de l'expérience sensible que Böhme nous introduit aux atmosphères. Il en distingue, en effet, deux types : « l'insertion » et la « discrédance » (ch. III). L'insertion est la plus aisée à aborder, car la plus familière. J'entre dans une salle à l'atmosphère festive et me laisse gagner par l'ambiance des lieux. Autrement dit, je m'insère dans cette atmosphère, j'accorde ma sensibilité à l'ambiance qui se dégage de ce lieu. L'espace in-toné (*gestimmte*) suscite en moi une certaine disposition (*Befindlichkeit*). En ce sens, l'atmosphère est proche d'une *Stimmung*, une ambiance indéterminée d'ordre spatiale, quasi-objective. Il s'opère une espèce de contamination, d'émanation de l'ambiance de la salle jusqu'à moi et je me sens pris dans cette ambiance qui détermine mon sentiment en retour. Je m'insère dans l'ambiance d'une fête et ma propre humeur subjective devient celle de la fête.

Il peut m'arriver, en revanche, de me sentir affecté par une atmosphère qui diverge par rapport à l'état psychologique dans lequel je me trouve. C'est l'expérience de la discrédance, expérience qui fait l'originalité de l'analyse de Böhme. Par exemple, je suis en deuil et la matinée est joyeuse. Le contraste entre mon humeur subjective et l'atmosphère ambiante est flagrant, mais je peux ressentir simultanément les deux. Böhme explique que je peux ressentir des tonalités spatiales qui ne sont ni les miennes, ni à personne, mais qui « flottent dans l'air » ; dans ce cas précis, je ressens d'autant plus ma tristesse que je suis affecté par l'atmosphère extérieure. Cette situation nous permet de saisir que l'atmosphère n'est pas la projection d'un état d'âme sur le monde environnant : il existe des

atmosphères qui se comportent de façons quasi-objectives et qui sont à l'opposé du sentiment que je ressens à un instant présent. « Dans certains cas, le pôle subjectif se distingue nettement de l'atmosphère ressentie », explique Böhme, dans des expériences telles que la peur, la menace, l'inquiétante étrangeté : lorsque je suis surpris par l'ambiance menaçante en arrivant sur un lieu, je ressens une divergence entre mon sentiment et l'atmosphère dans laquelle je pénètre (ch. III).

Böhme procède ensuite à la définition du « concept d'atmosphère » (ch. IV). Il s'agit avant tout d'une expérience sensible : « l'atmosphère est le caractère de quelque chose qui nous affecte émotionnellement. On ne peut la connaître qu'en s'y exposant ». L'atmosphère n'existe qu'à travers une expérience « actuelle » et non « factuelle », pour reprendre la distinction élaborée par le peintre Joseph Albers. Les atmosphères « se situent entre le sujet et l'objet, elles sont la relation elle-même », contrairement au médium d'Aristote qui est indépendant du sujet et de l'objet et qui se fonde sur la substance. Ici, point de substance fixe sur laquelle faire advenir les accidents ou les qualités : les atmosphères sont si profondément mouvantes et labiles qu'on ne sait si elles sont situées dans les choses ou si nous y sommes disposés. L'atmosphère est l'expérience fondatrice de notre situation, mais de façon implicite, efficace mais passive, agissante mais sans moteur.

### *Les exemples artistiques atmosphériques*

Les sources artistiques de Böhme offrent une palette soigneusement choisie qui va de Friedrich à James Turrell en passant par Josef Albers. Ce dernier est l'artiste convoqué le plus fréquemment par Böhme, notamment pour la distinction qu'il a opérée entre « réalité actuelle » et « réalité factuelle », entre « *factual fact* » et « *actual fact* »<sup>9</sup> : le *factual fact* est la réalité de l'image en tant qu'objet, tandis que l'*actual fact* est ce qui émane des images, la teinte de l'espace par les couleurs et les affects, la réalité en acte de l'image. On peut donc être devant un objet factuel sans en faire l'expérience actuelle. C'est lorsqu'il devient réel pour nous que l'on en fait véritablement l'expérience, lorsqu'il déborde sa factualité et qu'il se réalise dans une dimension autre. Dans la série des *Homage to the square*, par exemple, Albers imbrique des carrés de couleurs dont

9 J. ALBERS, *L'Interaction des couleurs*, p. 77.



la forme vibre plus ou moins en fonction de la couleur des autres carrés avec lesquels ils sont représentés. L'actualisation des carrés advient par la coexistence de certaines combinaisons de couleurs qui les font apparaître avec plus ou moins d'éclat selon leur proximité avec une autre teinte colorée. Considérons une autre série d'Albers, *Constellations*, non analysée par Böhme, mais qui rend bien compte du phénomène d'«actualisation». L'imbrication de formes axonométriques oblige l'œil à multiplier les expériences, si bien qu'on voit apparaître les figures à plat ou en relief, en ronde-bosse ou en creux; par un incessant mouvement, les lignes passent au-dessus ou au-dessous d'autres, des volumes se transforment en plans, etc. La distinction entre «factuel» et «actuel» conduit Böhme à consacrer un des derniers chapitres aux «extases» d'objets, «aux différentes manières dont un objet se rend perceptible et acquiert une réalité actuelle» (ch. IX). Percevoir un objet, c'est sentir que quelque chose déborde en lui qui l'actualise pour moi. L'acte exprime l'expérience de la rencontre.

Les «tableaux» de James Turrell nous placent dans «des situations expérimentales» qui, selon Böhme, forment un autre exemple de «réalité actuelle». Prolongeons la réflexion de Böhme par l'analyse des pavillons que l'artiste américain construit, dont la particularité est leur ouverture sur le ciel. Outre que le spectateur ne peut expérimenter le tableau formé par la découpe du ciel que s'il est assis sous le toit ouvert, «englobé» par le monde et l'architecture, pour reprendre les termes de Pierre Kaufmann<sup>10</sup>, c'est moins la surface bleue du ciel visible que l'expérience de la tombée de la nuit depuis l'intérieur du pavillon qui importe à l'artiste. À ce moment-là, le ciel semble changer de substance; de plan, il devient liquide, aérien, ou volumineux. Le ciel se métamorphose alors en un volume coloré qui pénètre dans l'espace du pavillon. Si, en plein jour, on distingue un intérieur et un extérieur, lorsque la nuit tombe, les contours s'effacent, les seuils reculent et le ciel s'insinue dans l'espace jusqu'à toucher le corps du spectateur. Pareil moment d'actualisation est rare, mais l'on comprend, par cet exemple, à quel point la notion

10 P. KAUFMANN, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, p. 270: «Nous sommes englobés: tel est le fait primordial. Nous sommes englobés par le monde, nous le sommes par l'édifice, et tout le problème est de comprendre cette analogie». Voir B. SAINT GIRONS, «Pierre Kaufmann et la refondation de l'esthétique: d'un privilège de l'architecture», p. 193-216.

de situation est essentielle dans une redéfinition de l'esthétique par les atmosphères.

Le dernier exemple examiné par Böhme est un tableau de Caspar David Friedrich (ch. X). Dans *L'arbre solitaire* (1822), on commence par ne voir que l'arbre, proéminent dans le paysage et il faut un certain temps pour distinguer le berger appuyé sur le chêne. Böhme entre dans des considérations sur les différents symboles du tableau (ch. X, 2), mais ce tableau est en réalité à l'image de sa méthode d'approche des atmosphères : le berger est si proche de l'arbre que nous ne le voyons pas au premier abord, tout comme l'atmosphère qui est si littéralement collée à nous que nous ne pouvons en déterminer exactement la source. La difficulté est de resituer l'expérience dans l'atmosphère, de ne pas la laisser se diluer entièrement sous peine de ne plus la ressaisir, mais de ne pas la détruire lorsqu'on focalise sur l'homme. Friedrich peint une exagération, ce dont il avait coutume, certes, mais il peint également la façon dont nous sommes enfoncés dans le monde, insérés dans l'atmosphère et pourtant en mesure de la considérer.

### *L'atmosphère entre le transitif et le réflexif*

Tout au long de l'ouvrage, un mouvement insensible nous fait passer du pôle sujet au pôle objet. À la manière de Kant qui, dans la *Critique de la faculté de juger* examine la définition du beau du point de vue du sujet dans les deux premiers moments puis du point de vue de l'objet dans les deux suivants, Böhme développe la définition de l'atmosphère en commençant du côté du sujet avec une analyse de la « disposition » (*Befindlichkeit*), puis en examinant, selon le pôle objectif, les synesthésies (ch. VI), la physiognomie (ch. VII), les scènes (ch. VIII), les extases (ch. IX), les signes et symboles (ch. X) pour terminer sur « la chose » (ch. XI). La conclusion (ch. XII) met l'accent sur les tâches de la nouvelle esthétique : intégrer l'expérience sentie dans la pratique esthétique et recentrer la critique dans l'esthétique.

Non seulement Böhme s'attelle à « reconstruire l'esthétique à partir d'une situation fondamentale, le sentir d'une présence », à partir de l'épreuve vécue d'une atmosphère, mais il contribue à préciser la définition expérimentale de l'atmosphère. Grâce à la distinction qu'il établit entre « insertion » et « discrétance », on saisit qu'on peut entrer *et* sortir d'une atmosphère. Ainsi, l'atmosphère a des limites inexplicables,

comme l'avaient saisi les situationnistes qui étudiaient, dès les années 1950, à travers leurs récits d'ambiances, la « psychogéographie » capable de caractériser les changements d'atmosphère entre un quartier et un autre séparés de quelques mètres à peine<sup>11</sup>. Les atmosphères continuent à vivre en nous une fois leur limite spatiale franchie ; elles sont temporelles et émotionnelles, certes, mais elles s'inscrivent également dans un lieu dans lequel elles sont circonscrites.

Ainsi, quoiqu'enveloppante, l'atmosphère n'adhère pas à chaque lieu de l'espace. Certes, elle s'impose d'emblée comme expression tonale ou « thymique » d'une situation *hic et nunc*, elle nous « renseigne sur son ton général, elle livre une première impression des données ambiancielles », comme le dit Bruce Bégout<sup>12</sup>, elle « traverse, envahit, s'infuse » en disséminant un affect<sup>13</sup> mais tout, en elle, ne colle pas au sujet, car l'atmosphère n'est pas l'émanation du sujet. Alors même qu'elle est prégnante et qu'elle est immédiatement saisie par tous les sens, elle laisse néanmoins la possibilité de la distance par le franchissement des limites factuelles d'un lieu, mais cela ne suffit pas toujours (on peut se sentir contaminé par une atmosphère, positive ou négative), par la prise de distance à l'intérieur même de l'expérience sensible, en sentant autre chose que ce que l'on sent pourtant puissamment.

Afin de qualifier ce double mouvement atmosphérique déterminé par le fait de « ressentir une présence », reprenons la distinction qu'Isabelle Thomas-Fogiel met en œuvre, à propos d'une autre problématique, entre

11 « Le mot psychogéographie, proposé par un Kabyle illettré pour désigner l'ensemble des phénomènes dont nous étions quelques-uns à nous préoccuper vers l'été de 1953, ne se justifie pas trop mal. [...] La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. L'adjectif psychogéographique, conservant un assez plaisant vague, peut donc s'appliquer aux données établies par ce genre d'investigation, aux résultats de leur influence sur les sentiments humains, et même plus généralement à toute situation ou toute conduite qui paraissent relever du même esprit de découverte », G.-E. DEBORD, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues* 6, Bruxelles, 1955, in : G. DEBORD, *Œuvres*, p. 204 sq. Cet exemple n'est pas analysé par Böhme.

12 B. BÉGOUT, « L'ambiance comme aura », p. 84.

13 *Idem*, p. 90.

le transitif et le réflexif<sup>14</sup>. Le transitif est un mode de liaison qui met en rapport deux éléments existants séparément, le réflexif est un autre mode de liaison qui exprime la relation d'un élément à lui-même. Appliqué à l'atmosphère, le transitif serait ce que je ressens comme atmosphère extérieure à moi-même dans l'expérience d'un moment présent, le réflexif ce que cette atmosphère fait résonner en moi immédiatement, un sentiment d'insertion ou de discrédance. Les atmosphères, en effet, impliquent ce double mode de relation qui me plonge dans le monde, m'y immerge, me fait éprouver le monde comme une espèce de « synthèse » de sensations, cela en réfléchissant en moi des sensations qui m'ouvrent à l'altérité.

Là où la philosophie a pris un temps considérable pour conceptualiser l'atmosphère, les artistes, les poètes, les architectes, les designers ont, eux, réfléchi depuis fort longtemps à la production des atmosphères, même s'ils ne les nommaient pas ainsi. Telle était déjà la tâche de la rhétorique, selon Böhme, et telles sont ce à quoi on peut rattacher différentes pratiques esthétiques qui vont de la scénographie à l'aménagement urbain, en passant par le graphisme, l'arrangement d'ambiances dans des espaces déterminés, commerciaux ou non. Ces producteurs d'atmosphères, que Böhme nomme « travailleurs esthétiques » mettent en œuvre des créations qui témoignent d'une conscience aiguë du rôle qu'elles jouent dans notre perception. Passons maintenant de l'« aïsthétique » à la poïétique des atmosphères.

### Peter Zumthor ou l'atmosphère en pratique

L'architecte suisse Peter Zumthor<sup>15</sup> place l'atmosphère au cœur de sa pratique artistique. Grand lecteur de Heidegger et de la phénoménologie, mélomane, ayant un goût sûr dans les arts plastiques (sa maison-atelier en offre une démonstration frappante), l'architecte aime parler de sa pratique en termes peu descriptifs notamment dans *Penser l'architecture*

14 I. THOMAS-FOGIEL, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, p. 124. Voir aussi p. 128 : « il y a néanmoins une relation entre éprouver et expérimenter et cette relation peut être caractérisée précisément comme relation du singulier à l'universel ».

15 Peter Zumthor est né à Bâle en 1943. Il fut lauréat du prix Pritzker en 2009.

et *Atmosphères*<sup>16</sup>, « dans une langue dont la simplicité immédiate recueille des subtilités insoupçonnées », selon Mickaël Labbé<sup>17</sup>.

### *L'atmosphère avant la forme*

Sans le citer explicitement, Zumthor a médité les points développés par Böhme. Il lui importe de penser l'architecture d'abord en terme d'atmosphère et non de projet, ni de fonctionnalité ou de forme. Que ressent-on quand on entre dans un lieu ?

« L'architecture existe dans un domaine qui lui est propre. Elle entretient avec la vie une relation particulièrement physique. Selon l'idée que je m'en fais, elle n'est en premier lieu ni un message, ni un signe, mais une enveloppe, un arrière-plan pour la vie qui passe, un subtil réceptacle pour le rythme des pas sur le sol, pour la concentration au travail, pour la tranquillité du sommeil »<sup>18</sup>.

Spatiales et architecturales, les émotions teintent d'emblée des situations dans lesquelles l'atmosphère d'un lieu s'impose à nous. C'est la raison pour laquelle Zumthor se montre si sensible à ce qui lui arrive lorsqu'il entre dans un restaurant, un café, un hôtel, etc. Comme chez Böhme, la sensation éprouvée lors de la rencontre avec un espace détermine un événement fondamental.

Proche des réflexions de l'architecte-théoricien Juhani Pallasmaa<sup>19</sup>, Zumthor et lui se rejoignent sur plusieurs points : leur critique de la modernité (l'industrialisation, la rationalité et la domination du visuel), l'importance de la relation avec le futur usager, le privilège qu'ils accordent à l'intérieur et enfin leur goût pour l'artisanat. Tous deux travaillent d'abord longuement sur des dessins réalisés à la main<sup>20</sup> et sur

16 P. ZUMTHOR, *Atmosphères et Penser l'architecture*.

17 M. LABBÉ, « La pensée architecturale de Peter Zumthor : le lyrisme sans exaltation », p. 107.

18 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, p. 12.

19 J. PALLASMAA, *Le regard des sens* ; « Percevoir et ressentir les atmosphères ? L'expérience des espaces et des lieux », p. 107-127.

20 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, p. 13 : « dans mon travail, j'accorde beaucoup d'importance aux esquisses, qui se rapportent explicitement à une réalité encore à venir. Je développe donc mes dessins jusqu'au moment délicat de l'expressivité, où l'atmosphère recherchée devient perceptible sans être distraite par des éléments accessoires ».

des maquettes de grande qualité<sup>21</sup>. Les maquettes permettent de travailler sur l'échelle, à la différence des dessins d'ordinateur qui délogent la construction de l'expérience située. Elles sont, dit Zumthor, porteuses de «promesses physiques», réservent des surprises en ce qu'elles font apparaître clairement les problèmes de proportion qui ne sont pas visibles sur le papier. Zumthor multiplie les essais avec des matériaux différents, afin de mesurer la différence entre le plan et le bâti et de chercher à comprendre quel type d'émotion surgira du lieu. Il s'attache avant tout à travailler la lumière, la façon dont elle va sculpter ou lisser l'intérieur.

Attentif au site, à son histoire comme à sa réalité physique, Zumthor pose la question de l'intégration de l'architecture dans le lieu et, à l'inverse, ce que l'on pourra découvrir à partir du lieu de l'architecture. Comment articuler intérieur et extérieur? Dans *Atmosphères*, il insiste sur la signification qu'il accorde aux seuils, aux passages, aux ouvertures, aux transitions. L'architecture repose sur un jeu de l'individuel et du collectif qui suppose que soit prise en compte la question des regards, de ce qui est ménagé pour la vue dans une tension entre intérieur et extérieur: ce que je veux voir lorsque je suis à l'intérieur, ce que je donne à voir depuis l'extérieur<sup>22</sup>. Les places réservées à l'assise, au retrait et à la contemplation font l'objet de grand soin; lorsque Zumthor arrive dans un endroit, raconte-t-il, il lui importe de savoir où il va placer sa chaise pour converser avec un ami, boire un verre ou bien lire tranquillement. Il considère non seulement le site depuis l'intérieur, et l'architecture depuis l'extérieur, mais aussi la tension entre les deux. «J'essaie de faire des bâtiments où la forme intérieure, l'espace vide à l'intérieur, n'est pas semblable à la forme extérieure»<sup>23</sup>. L'exemple le plus frappant est probablement la chapelle Saint Nicolas de Flüe située entre Cologne et Bonn, commandée par les habitants qui souhaitent rendre hommage à leur saint local pour le remercier de leur prospérité. L'extérieur est fait d'un coffrage en béton, tandis que l'intérieur montre des cannelures obtenues par des troncs d'épicéa brûlés et incrustés de billes en verre:

21 Voir l'exposition consacrée aux maquettes de Zumthor à la 16<sup>e</sup> Biennale d'architecture de Venise, 2018.

22 P. ZUMTHOR, *Atmosphères*, p. 45 sq.

23 *Idem*, p. 51.

impossible de pressentir, par la forme extérieure, un intérieur de chapelle «primitive» aussi simple que sophistiquée, aussi sereine que séduisante<sup>24</sup>.

Zumthor accorde la primauté aux matériaux et non à leur surface d'attraction. Ainsi, il ne recouvre pas les murs de ses architectures, notamment dans les musées. «Chaque espace fonctionne comme un grand instrument», écrit-il<sup>25</sup>. L'édifice interagit avec la lumière et le temps qu'il fait: il n'est pas à part, mais réagit à l'environnement tout autant qu'il agit sur lui. Selon Böhme, qui a écrit quelques pages sur Zumthor, l'accent mis sur le matériau s'explique parce qu'il n'est perçu non par un sens particulier, mais par tous les sens. Il vise ainsi une opération synesthésique qui nous engage entièrement, de sorte que soit créé un «impact affectif d'un sentiment corporel»<sup>26</sup>.

### *Absence d'intentionnalité*

Böhme et Zumthor parlent-ils de la même chose lorsqu'ils parlent d'atmosphère? S'ils sont fréquemment réunis dans des ouvrages, il n'existe ni livre, ni article où ils dialoguent ensemble<sup>27</sup>. Tous deux insistent sur la corporéité et la spatialisation des affects; ils privilégient des situations expérimentales dans lesquelles nous sommes amenés à être attentifs à nos sensations. Sentir davantage, chez Zumthor, c'est percevoir non quelque chose en particulier mais tout, dans une totalité indéfinie, sans qu'un élément ne se distingue en particulier. «Qu'est-ce qui m'a touché? Tout»: pareil accent sur l'atmosphère témoigne d'une forme d'attention particulière au moment présent. Ni *punctum*, ni *studium*, ni même forme qui se détacherait du fond: tous les éléments sont inséparablement liés dans une impression forte, où tous dépendent les uns des autres. Comme chez Böhme, le mouvement premier ne se

24 Voir D. LAROQUE, «La chapelle Saint-Nicolas-de-Flüe à Wachendorf», p. 117-120.

25 P. ZUMTHOR, *Atmosphères*, p. 29.

26 G. BÖHME, «Encountering Atmospheres. A Reflection on the Concept of Atmosphere in the Work of Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor», p. 97 (je traduis).

27 En revanche, il existe un entretien filmé entre Zumthor et Pallasmaa daté du 18 janvier 2018 en Finlande: <<https://www.youtube.com/watch?v=ibwvGn3PkFg>>.

fixe pas sur telle ou telle chose, car l'objet premier de la perception est l'atmosphère. Le sentir s'exerce sans but, sans intentionnalité.

Tous deux mettent l'accent sur *l'immédiateté de l'atmosphère ressentie*. Zumthor: «J'entre dans le bâtiment, je vois un espace, je perçois l'atmosphère et, en une fraction de seconde, j'ai la sensation de ce qui est là»<sup>28</sup>. Böhme: «Percevoir, au sens de ressentir, c'est faire l'expérience d'être là en personne et d'être disposé d'une certaine manière là où l'on se trouve» (ch. II). La première impression, celle d'être véritablement situé, est une expérience sensible qui s'actualise grâce à l'atmosphère d'un lieu. C'est à ce moment singulier de sentiment présence qu'est particulièrement attaché Zumthor lorsqu'il commence à travailler à un nouveau projet. L'impression flottante, propre à l'atmosphère, est en réalité préparée par un dessin précis, des matériaux soigneusement choisis, une distribution des espaces qui fait du corps mouvant sa mesure: «Pour nous [aux thermes de Valls], il était extrêmement important de produire une sorte de *flânerie libre* dans une ambiance qui nous séduit plus qu'elle nous dirige»<sup>29</sup>. N'est-ce pas là le plus bel hommage à la *pulchritudo vaga* de Kant? Dans l'espace, explique-t-il, je dois pouvoir trouver des appuis qui me font sentir que je ne suis pas seulement de passage, mais que je suis présent, *hic et nunc*. «Un de mes plus grands plaisirs, ne pas être dirigé, pouvoir flâner librement»<sup>30</sup>. Ce qui lui importe est de créer un lieu où nous serons simplement là, sans chercher à produire d'effet autre que l'intensité du sentiment de la présence.

### *Le projet du LACMA – Zumthor à Los Angeles*

À première vue, rien ne prédisposait Zumthor, architecte œuvrant depuis un petit village suisse, lauréat du Pritzker Price en 2009, à être choisi pour construire un immense musée américain (la plus grande collection à l'ouest du Mississippi, a-t-on coutume de dire) à Los Angeles, dans la ville du cinéma, une des plus étendues du monde (et dont le plan urbain est entièrement régi par la circulation automobile), musée «municipal» et non fondation privée, devenu le symbole de toute la ville. Les enjeux liés à ce type de construction dépassent donc de loin les

28 P. ZUMTHOR, *Atmosphères*, p. 13.

29 *Idem*, p. 41.

30 *Idem*, p. 43.



habitudes d'un architecte connu pour ses réalisations de taille modeste dans des pays européens.

Lorsqu'au début des années 2000, Michael Govan, directeur du Los Angeles County Museum of Art, demanda à Zumthor de penser un musée pour le XXI<sup>e</sup> siècle, tous deux commencèrent par discuter longuement de la philosophie du musée. En 2013, Zumthor remit un premier projet qui s'inspirait des La Brea Tar Pits, ces flaques de goudron naturel préhistorique situées dans le parc adjacent à l'est. Il imaginait alors le musée comme une grande « flaque » (ou encore « tache d'encre », de « blob », « amibe », « black flower ») qui donnait le sentiment de ne pas être limité, mais en expansion permanente, prêt à se déplacer et se répandre. Une forme sans forme, en quelque sorte. Zumthor était cohérent par rapport à ses principes, à savoir que le projet était initié à partir de conversations, et non à partir d'une forme préconçue, et il mettait en valeur les déplacements, les espacements et la qualité de la lumière.

Mais en raison de la fragilité du sol et des travaux des paléontologues, il dut renoncer à cette « flaque » pour une forme plus « urbaine », moins bulbeuse et plus angulaire, ce qui entraîna un changement de couleur et de matériau : du noir, il est passé au ton minéral plus clair du calcaire du Texas, qu'il travaillera en béton coffré, technique qui valorise son caractère dense et élémentaire. « Je serais heureux, dit-il, si les gens le voyaient comme un temple sorti de terre »<sup>31</sup>.

Zumthor a proposé d'enjamber le boulevard Wilshire et d'allonger ainsi le musée sur une aire nettement plus grande, mais avec moins de surface d'exposition qu'à l'origine<sup>32</sup>, car son projet ne prévoit qu'une seule grande galerie d'exposition, surélevée sur sept colonnes semi-transparentes qui serviront de points d'appui. Se trouvent ainsi dégagés de larges espaces au sol, des lieux de circulation libre avec des vues ménagées, depuis l'intérieur, sur le panorama de Los Angeles. « Cela crée des noyaux où vous circulez plutôt qu'une enfilade de galeries

31 P. ZUMTHOR (& M. GOVAN), interview au *Design LA Los Angeles Times*, 1<sup>er</sup> octobre 2017, p. 29.

32 Ce point, ainsi que le coût du projet, fait l'objet de critiques récurrentes virulentes contre Michael Govan. Voir C. KNIGHT, « LACMA, the Incredible Shrinking Museum. A Critic's Lament », 2 avril 2019, <<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-lacma-shrinking-20190402-story.html>>.

orthogonales. C'est un choix libre de circulation, un sens de découverte, comme dans une ville. Je n'aime pas les visites guidées, je préfère que les gens fassent leur propre découverte», explique Zumthor<sup>33</sup>. Le sentiment d'élargissement et de liberté de mouvement se déploie à l'intérieur du musée, où les grandes baies vitrées nous font littéralement sortir de l'architecture pour être en présence de la ville et du paysage. On ne contemple pas la ville depuis le lointain, à la différence du panorama observé depuis la terrasse du Getty Museum, mais on est plongé dans l'atmosphère d'une ville aux dimensions si grandes qu'elle en devint un paysage.

Rien de plus difficile que de parler d'atmosphère, d'impressions spatiales et émotionnelles ressenties alors qu'on est en présence d'un projet et non d'une architecture achevée. Néanmoins, la façon de travailler la lumière et l'éclairage naturel donne une idée assez précise de l'atmosphère que Zumthor entend créer. Fort sensible à la lumière de la Californie du Sud depuis qu'il y avait enseigné au début des années 1980, Zumthor a fait réaliser des maquettes qui permettent de voir et de sentir la façon dont elle pénètre dans les salles. Le système de plateau suspendu, extension géante de la *Fallingwater House* de F. Lloyd Wright, plonge les spectateurs dans la lumière tout en le maintenant dans des zones ombragées, grâce à l'avancée du plateau supérieur. Nous faisons l'expérience de la hauteur alors que le bâtiment est une longue construction horizontale, de la lumière ombragée alors qu'il est fait d'une grande baie vitrée; nous sommes en suspension à l'intérieur mais apparaissions comme suspendus depuis l'extérieur. Les multiples expériences qu'offre ce lieu à venir nous placent au cœur de la matérialité de l'atmosphère: c'est en étant attentif aux détails, à la circulation, aux échanges que Zumthor parvient à donner à la grandeur une échelle que chacun peut expérimenter.

Conçu comme une longue galerie de verre transparent, le musée semble contredire l'un des principes architecturaux les plus séduisants chez Zumthor, à savoir l'absence de rapport lisible entre l'intérieur et l'extérieur. Mais la transparence de la galerie sinueuse a ici fonction de prolonger naturellement l'extérieur et l'intérieur, sans coupure notoire entre les œuvres et le monde dans lesquelles elles sont baignées. Au vu des éléments transmis par l'agence, il semble que soient également prévus

33 Interview de Zumthor dans *Design LA Los Angeles Times*, art. cit.

des espaces plus confinés, éclairés par une lumière naturelle indirecte, qui viendront interrompre la linéarité de la galerie suspendue. En outre, l'horizontalité du musée entend être la traduction architecturale de l'absence de hiérarchie entre les cultures : on choisit son entrée comme on l'entend, selon le pilier par lequel on arrive, et nulle façade ni entrée principale ne dictent l'ordre par lequel commencer la visite. Pareils principes inscrivent le musée dans l'horizon plus large de Los Angeles, son multiculturalisme et son extension permanente. Là encore, le musée concrétise la redéfinition spatiale que vit Los Angeles à l'heure actuelle : non seulement de nouvelles lignes de métros transporteront des flux de visiteurs aux pieds du musée, mais des projets de musées-satellites sont prévus dans différents quartiers de la ville, notamment au sud et près du Pacifique. Ville et musée s'entrecroisent pour se faire exister l'un et l'autre.

Reprenons les différents éléments créés par la nouvelle architecture de Zumthor : un temple, un pont, la proximité. Autant d'éléments qui confirment la thèse de Céline Bonicco-Donato sur le rôle effectif de la pensée heideggerienne chez Zumthor, qu'il s'affranchisse ou non de la lettre du texte du philosophe allemand, « notamment sur la manière dont un projet peut ménager le site et faire advenir un monde en accueillant le Quadriparti en son sein »<sup>34</sup>. Le projet du LACMA de Zumthor fait exister le site qui, dans sa configuration précédente constituée de 7 pavillons, rejetait le public et les lieux culturels d'un seul côté du boulevard, jouant la franche séparation entre les voies de circulation rapide et les chemins piétonniers. Ici, les uns enjambent les autres ; les visiteurs du musée font exister une autre temporalité et font advenir entre eux et la ville une proximité que l'urbanisme proscriit. Seul un Européen pouvait réaliser cet acte d'enjambement entre le nord et le sud, en privilégiant la flânerie, non intentionnellement guidée par la présence d'un parking, d'une boutique ou d'un restaurant.

Car quelque chose d'intensément libre est offert dans cette architecture, qui déborde largement la présence factuelle du bâtiment proprement dit. L'« extase » du musée, pour reprendre les mots de Böhme, s'inspire du même esprit que les *Lampes* adjacentes de l'artiste Chris Burden, situées sur Wilshire, à même la ville, sans avoir à passer par l'intermédiaire de l'institution, ni d'un stationnement, offrant un espace

34 C. BONICCO-DONATO, *Heidegger et la question de l'habiter*, p. 133.

rêvé pour se retrouver, se rencontrer, se prendre en photo. L'esprit libre et libéré par la présence de ces lampes, lieu véritablement public, sans orientation ni prédétermination, semble s'être propagé jusqu'au futur LACMA, devenu un véritable projet politique, écologique et esthétique.

### Pour conclure

« Sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel » témoignerait, selon Baudelaire, d'un important recul de la faculté de juger, prise dans les contradictions d'une société qui valorise les produits d'une science matérielle. Or Böhme et Zumthor montrent au contraire que c'est en se plongeant dans l'atmosphère que s'exerce le plus librement la faculté de juger, sans forme préétablie, sans objet à circonscrire et en plaçant l'indéterminé au centre du projet. Que rencontrons-nous dans l'absence de substance ou de matière que ne pouvait envisager Baudelaire? Non une déperdition, mais une actualisation de la présence qui n'advient que dans un lieu affecté, la production d'une atmosphère qui nous fait sentir notre condition d'êtres situés.

L'atmosphère constitue-t-elle un nouveau paradigme pour penser l'architecture? Particulièrement en vogue dans le champ architectural depuis les années 2000, elle permet de combiner des préoccupations liées à l'écologie des matériaux, aux lieux et aux sentiments dégagés par tel espace. Mais en considérant l'architecture de Zumthor au plus près, on se rend compte que les réflexions sur l'atmosphère conduisent moins à un style particulier qu'au plaisir du récit d'expériences architecturales. Le cinéma, dit-il, lui apprend beaucoup: « Les caméramans et les réalisateurs travaillent avec la même succession de séquences. Et c'est ce que j'essaie de faire dans mes bâtiments »<sup>35</sup>. C'est donc à une certaine temporalité qu'ouvre également la question de l'atmosphère, celle où le sujet expérimente des lieux qui se succèdent, des passages, des changements d'orientation qui ne peuvent que se déployer dans une expérience narrative. Le temps, le récit, la liberté de déplacement, l'expérience de sa propre présence et celles des autres, tels sont les points qu'ouvre la question de l'atmosphère lorsqu'elle s'attache à comprendre le travail « esthétique » spécifique de l'architecture.

35 P. ZUMTHOR, *Atmosphères*, p. 43-45.

## *Bibliographie*

N.B. : Pour les publications le plus fréquemment utilisées dans ce recueil, voir la *Bibliographie générale* figurant à la fin de la présentation.

ALBERS Josef, *L'Interaction des couleurs*, trad. Claude Gilbert, Paris: Hazan, 2008.

BÉGOUT Bruce, «L'ambiance comme aura», *Communications* 102, *Exercices d'ambiance*, 2018.

BERQUE Augustin, *De milieux en paysages*, Paris: Belin, 2000.

BÖHME Gernot, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2001. À paraître en français, trad. Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, Dijon: Presses du réel.

BÖHME Gernot, «Encountering Atmospheres. A Reflection on the Concept of Atmosphere in the Work of Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor», *Building Atmosphere*, OASE (91), 21-32, 2013.

BÖHME Gernot, «Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space», *OASE* 91, 2013, p. 31.

BONNICO-DONATO Céline, *Heidegger et la question de l'habiter*, Marseille: Éditions Parenthèses, 2019.

DEBORD Guy, *Œuvres*, Paris: Gallimard, 2006.

GALLAND-SZYMKOWIAK Mildred, «Architecture, espace et aisthesis», *Phantasia* 5, 2017.

KAUFMANN Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris: Vrin, 1999.

LABBÉ Mickaël, «La pensée architecturale de Peter Zumthor: le lyrisme sans exaltation», *Nouvelle Revue d'esthétique* 9, 2012.

LAROQUE Didier, «La chapelle Saint-Nicolas-de-Flüe à Wachendorf», *Communio* 219-220, janvier-avril 2012.

PALLASMAA Juhani, «Percevoir et ressentir les atmosphères. L'expérience des espaces et des lieux», *Phantasia* 5, 2017, p. 107-127, <<https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=788&file=1>>.

PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, Paris: Éditions du Linteau, 2010.

SCHMITZ Hermann, *Atmosphären*, Munich: Karl Alber Verlag, 2014.

SCHMITZ Hermann, «Les sentiments comme atmosphères», *Communications* 102, *Exercices d'ambiance*, 2018.

SCHMITZ Hermann, *System der Philosophie. Der leibliche Raum*, III/1, Freiburg: Karl Alber, 2019.

SCHMITZ Hermann, *Brève Introduction à la nouvelle phénoménologie*, Paris: Le Cercle herméneutique, 2016.

SAINT GIRONS Baldine, *Les Marges de la nuit*, Paris: Éditions de l'Amateur, 2006.

- SAINT GIRONS Baldine, «Pierre Kaufmann et la refondation de l'esthétique: d'un privilège de l'architecture», p. 193-216, <<https://www.cairn.info/revue-philosophique-2006-2-page-193.htm>>.
- SIMMEL Georg, «Philosophie du paysage» (1913), *La Tragédie de la culture*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris: Rivages poche, 1988.
- THOMAS-FOGIEL Isabelle, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, Paris: Éditions du Cerf, 2008.
- ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, trad. Yves Rosset, Bâle: Birkhäuser Verlag, 2006.
- ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture* (2010), trad. Laurent Auberson et Yves ROSSET, Bâle: Birkhäuser Verlag, 2014.